دراميةُ النص الشعري الليبي الحديث

د . ياسمينة محمد محمود عمر ـ كلية الآداب ـ جامعة درنة ـ فرع القبة

المقدمة:

إنَّ المُتأمِّل في مسار الشعر الحديث عبر مراحله الزمنية يتَّضح له مواكبته للظروف والمُتغيرات، فهو يتأثَّر بها سلبًا وإيجابًا.

فالشعر الحديث يثُور على واقعه وماضيه في الشكل والمضمون، وهو ينزع إلى الانقلاب على كثيرٍ من مظاهره التقليدية، والتزام الشاعر بغنائية ووجدانية التجربة هذا الميول الذي طبع الشعر بسمته الذاتية، فوضع الشاعر في بوتقة داخل نفسه، وأصبح إنتاجه الشعري منه وإليه.

وظهر تحوُّل جديد للشعر بوعي من الشاعر بأهمية التجريد والإضافة المرجوة فيه، من خلال التماشي مع قضاياه وعالمه الذي يعيش فيه، بذلك أخذ الشعر يتطوَّر نحو النهج الدرامي، فغدتِ الدراما سمةً واضحةً يتَّسم بها الشعر الحديث.

وهذه الدراسة تفترض دراميَّة النص الشعري الليبي الحديث، من خلال استجلاء شعر الشعراء الليبيين كنماذج للدراسة الظاهرة، وعبر أساليب نرى فيها سمة الدراما، ويسعى البحث لمعرفة كيفية استخدام هؤلاء الشعراء لهذه الأساليب، دون قصد إلى عقد مقارنة مباشرة، كما يهدف إلى إبراز طرق الإبداع لديهم، ومدى طاقاتهم الإبداعية، وتوظيف آليات وتقنيات لغة النص، واستنطاق إيحاءاتها، والكشف عن الأبعاد في نفسية مبدعيه.

ممَّا يعطي هذه الدراسة أهمية خاصة ويؤكد ضرورة إنجازها هو جدتها وندرتها في تطرقها لهذا الموضوع، وذلك أنَّ الكتابات التي تناولتِ الشعر في ليبيا- إمّا دراسات عامة تهدف إلى التعريف بالشعر الليبي في حدود المفهوم، وأمّا دراسات تهتم بشاعر أو بقضية خاصة لا تشتمل عموم الظاهرة.

كما أنَّ ندرة الدراسات حول هذا الموضوع يجعل مهمة الباحثة صعبة للغاية، لأنَّها تعالج موضوعًا لم يعالجه الدارسون إلَّا في حدودٍ ضيقةٍ، ولأنَّ أغلب ما كُتب حوله مفرَّق في المجالات والكتب العربية، ويحتاج الوصول إليه عناءً وجهدًا، ولكن تلك الصعوبات تُؤكد مرة أخرى على أهمية هذه الدراسة ومدى

حاجتنا إليها، لإبراز هذه الظاهرة في الشعر الليبي الحديث والكشف عنها، وأخذ البحث على عاتقه مهمة استقصاء دواوين الشعراء بالبحث والتنقيب، واستخراج كل معلومة في الدراسات الحديثة تقترب من موضوع الدراسة وتدوينها، وتحليل أشعار الشعراء من خلال استكناه النص والغوص في أعماقه.

ولطبيعة الدراسة الأدبية والتحليلية، فقد رأينا في المنهج التكاملي الذي يأخذ من كل منهج بطرفٍ المنهج الأفضل لها، وجاءت هذه الدراسة في مقدمة، ومبحثين، وخاتمة، أمَّا المبحث الأول: دراميّة اللغة، التعريف باللغة الدرامية، وكيفية توظيف الشعراء للغة من خلال لغة الحياة اليومية، ومستوى الجملة الشعرية، التكرار في إطار الجملة العبارات المصكوكة، مستوى الفقرة الشعرية.

وأمَّا المبحث الثاني: تقنيات مسرحية.

1. تعدُّد الأصوات.
2. الحوار الداخلي (المونولوج).

وقد أفادتِ الدراسة من بعض المصادر العربية الحديثة أهمها (دراميّة النص الشعري الحديث) للدكتور علي قاسم الزبيدي، الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية) للدكتور/ عزالدين إسماعيل، الشعر الحديث في ليبيا (دراسة في اتجاهاته وخصائصه) للدكتور عوض محمد صالح.

ولم يكن العمل خاليًا من الصعوبات، وتأتي في مقدمتها النقص الكبير في الدراسات الحديثة حول الشعر الليبي الحديث التي تشير للظاهرة، والدواوين والمجاميع الشعرية كثيرة متعدِّدة فتقصر الهمة عن تتبعها كلها واستقرائها استقراءً كاملًا.

ولما كانت أعمال البشر ممَّا يعتريه النقص عن التمام، فإنَّ هذا العمل عرضةٌ للنقص والخطأ، فما كان من صواب فبتسديد من الله، وما كان من خطأ فمنِّي، والله ولُّي التوفيق.

تتمثَّل مادة الدراسة لدراسة الظاهرة في شعر الشعراء الليبيين في شعر (علي الفزاني) بمجموعة دواوينه في أعماله الكاملة، وهي على التوالي: (رحلة الضياع، أسفار الحزن المُضيئة، قصائد مهاجرة، الموت فوق المئذنة)، وفي

شعر الشاعر (حسن أحمد السوسي) دواوينه وأعماله بما فيها الدواوين الأخيرة، وهي على التوالي (تقاسيم على أوتار مغاربية، الرسم من الذاكرة) وفي شعر عبد المجيد القمودي ديوانه قصائد بين يدي وطني، وفي شعر عبد الحميد بطاو في ديوانه (الزفاف يتم الآن).

وفي شعر أحمد فؤاد شنيب ديوانه (معزوفة على قيثارة الوطن)، وفي شعر عبد الباسط سليمان الدلال ديوانه (فسيفساء أندلسية)، وفي شعر صدقي عبد القادر، ديوان المجموعة الشعرية الكاملة.

وقد عنيتِ الدراسة باختيار عينات قد لا تكون أحيانًا متكافئةً بين الدواوين، فهي عينات عشوائية حسب استجابتها للملامح المطلوبة، وقد تمَّ اختيار نماذج الدراسة حسب ما يمثل الشعر لهذه الظاهرة.

المبحث الأول ـ درامية اللغة:

حينما نقول: درامية اللغة فإنَّنا نعني أنَّ ذلك التداخل بين نوعين أدبيين هما: الشعر والدراما، وقد أثَّر تأثيرًا في مقومات الشعر، فقد استجابت آليات النص الشعري لما صبغته به الدراما، وأول هذه الآليات وأساسها هو اللغة.

فقد أدرك الشاعر الحديث إمكانات اللغة واكتنازها لأسرارها في الخلق والإبداع الفني، حيث إنَّ (لغة الشعر ليست لغة تعبير بقدر ما هي لغة خلق) [1]، كما (أنَّ الشعر هو أولًا لغة) [2].

وليس خافيًا أنَّ أبرز ما يميز اللغة الشعرية هو (ثراؤها بالطاقة التعبيرية واكتنازها بالإيحاءات اللامحدودة، فقد كان الهم الأول للشاعر في كل العصور أن يعيد للغة طاقتها الشعرية الأولى قبل أن تتبدل وتتحوَّل إلى لغة نفعية) [3].

ولقد أخذ الشاعر الحديث للغته ينحو منحى جديدًا، وينمو في وعيه وبدأ جليًّا لديه أنَّ لغة الشعر الحديث هي (كل مكونات العمل الشعري من ألفاظ وصور وخيال وعاطفة، ومن موسيقى، ومن مواقف بشرية تُشكِّل ما نُسمِّيه بالمضمون البشري، وتتجمع كل هذه المُكونات في قطور الشاعر لتكون القصيدة الشعرية) [4].

فقد ظهر ذلك التحوَّل للشعر بوعي الشاعر بأهمية الإضافة المرجوة منه، من خلال التماشي مع قضايا عالمه الذي يعيشه، وأخذ الشعر يتطوَّر تطورًا ملحوظًا نحو النهج الدرامي: " تطور القصيدة العربية وانتهاء من الغنائية

الصرف، ومن خاصية التجريد إلى الغنائية الفكرية التي تتمثَّل في القصيدة الدرامية"[5].

فالرُؤية الدرامية تعني القدرة على إدراك المتناقضات والمقدرة في الوقت نفسه على إيصال الإحساس بها إلى القارئ من خلال حركتها.

والحركة ليست سمة ثانوية في الدراما، بل هي أساس الدراما، فالدراما في أصلها تعني الحركة والفعل في اللغة اليونانية، ويُورد (إبراهيم حمادة) تعريفها فيقول: "دراما، الكلمة يونانية الأصل Dram ومعناها الحرفي يفعل، أو عمل يقام، وقد عرَّف أرسطو الدراما بأنَّها "محاكاة لفعل إنسان"[6].

والدراما في الشعر لا يجمعها بالدراما المسرحية إلَّا سماتها العامة، والشاعر مع ذلك لا يتعمد الصناعة الدرامية كما قد يتعمدها كاتب المسرحية والأدائية.

ويبدو القصد من ذلك أنَّ " تكون للشعر وللتعبير هذه الخاصية الدرامية، لأنَّ الدافع الأول إلى الكتابة يحمل في ثناياه بذورًا دراميّة، ولأنَّ منطق الشاعر النفسي بعامة إذا جاز التعبير مركب تركيبًا دراميًا"[7].

وتمثِّل الدراما في نظر الشاعر الحديث " وسيلةً من وسائل المساعدة في تجسيد تجربته، وتتَّجه القصيدة العربية الحديثة نحو الدراما سواء في مضمونها النفسي والشعوري والفكري، أو بنائها الفني من خلال تركيب الرؤية الشعرية الحديثة"[8].

وآثرتِ الباحثة أن تُسمِّي الظاهرة في شعر الشعراء بالدرامية؛ لأنَّه مهما وصلت إليه ملامح الظاهرة من تجسيد، فإنَّها لن تصل بالشعر إلى الدراما، ولذلك تظل هذه الملامح سمات لظاهرة الدراما، نطلقها ونسميها على ما نلحظه في النص الشعري الحديث من درامية وحركة من حركات الدراما.

وفي الوقت ذاته فإنَّنا بتجنب التسمية بالدراما لما نجده من ملامح درامية في القصيدة نكون قد تفادينا الالتباس الذي قد يقع بين مفهوم الدراما المسرحية والدراما، التي قد تأتي شعرًا (الدراما الشعرية) وبين الشعر الدرامي.

وإن كان (ت.س. إليوت) يُسمِّي هذا الشعر المتسم بالدراما بالشعر الدرامي، ويؤكد (محمد عناني) ما ذهب إليه إليوت– بقوله: إنَّ هناك ما يسميه النقاد والباحثون الشعر الدرامي Dramatic Verse، وهو الشعر الذي يتضمن سمات الدراما في البناء Structure خصوصًا وجود قوى متضاربة داخلية

وخارجيـة، وقـد يتَّخـذ شـكل القصـيد الـدرامي Dramatic Poem أي القصـيدة التي تبدو في ظاهرها غنائية "[9].

ولمـا كـان علـى الشـعر أن يواكـب الأحـداث والتغيـرات، ويكـون لـه ذلـك التنـاغم المتبـادل بينـه وبـين بقيـة الفنـون، فـإنَّ لغـة القصـيدة الحديثـة لـم تخذلـه فـي التعبيـر عـن الصـور الجديـدة، فاسـتطاعتِ اللغـة أن تعكـس رؤى الشـعراء فـي تجربـة درامية، وذلك لأنَّ للدراما طريقتها الحديثة في التعبير والتوصيل.

وسـنحاول هنـا أن نبـيَّن الملامـح الدراميـة التـي تتَّضـح فـي النصـوص الشـعرية، إذ يقـوم هـذا العمـل علـى دراسـة اللغـة، وآليـة الحـوار فـي بنيـة الـنص الشـعري التـي يبطنها الشاعر؛ لكي ينتج نصًا شعريًا دراميًا.

أ. لغة الحياة اليومية:

تُعـدُّ اللغـة عنصـرًا أساسـيًا فـي بنيـة الـنص وتشـكيل عالمـه الفنـي إلـى جانـب العناصـر البنائيـة الأخـرى، التـي يتكـوَّن منهـا العمـل الأدبـي مـن خـلال اسـتعمال مفردات وتراكيب أو تعبيرات أو أساليب إيحائية.

وكمـا يقـول الـدكتور (محمـد غنيمـي هـلال) فـإنَّ ((أولـى مميـزات الشـعر هـو استثمار خصائص اللغة بوصفها مادة بنائية)) [10].

فاللغـة هـي " شـبكة مـن العلاقـات الداخليـة والخارجيـة، التـي تتضـافر فيمـا بينهـا لإنتـاج المعنـي، الـذي يسـتقطب مكوناتـه مـن الألفـاظ ومـن إيحـاءات السـياقات اللغوية والثقافية"[11].

ولقـد نظـر الشـعراء الليبيـون إلـى اللغـة علـى أنَّهـا أداة تعبيريـة خاصـة، "وسـر خصوصـيتها أنَّهـا تتَّسـم بسـمات خارقـة وتـنهض بوظيفـة متميـزة، وتصـدر مـن كاتـب معـين داخـل مقومـات عامـة للنظـام اللغـوي، الـذي يـنهض بمهمـة إشـارية عامـة، ومـن هنـا صـاغ القـول: إنَّهـا لغـة داخـل لغـة، ومهمتهـا تتجـاوز الإشـارة إلـى التـأثير وكاتبهـا يصـطنع فيهـا إمكانـات خاصـة يسـتخدمها بكيفيـة خاصـة"[12]، وتلك الكيفيات هي مناط الإبداع الفني للغة الشعرية.

وعنـدما اتجـه الشـاعر إلـى أسـلوب الـدراما كـان طبيعيًـا أن يتخلَّـل ثنايـا تجربتـه مـا تحاكيـه الـدراما، وهـي لغـة الحيـاة ويقـوم بـذكر تفاصـيلها بلغـة شـعرية، وتتنـازل عـن بعـض شـعريتها وأدبيتهـا، لكـي يقـوم بالتوصـيل لغرضـه الـدرامي، ولغـة الحيـاة اليوميـة ذات طـابع نثـري، والشـاعر يسـتقطر منهـا مـا يقـيم بـه أود قصـيدته لتحقيق نوعًا من الدرامية.

وهناك من استفاد من لغة الحياة اليومية "قصدًا ووعيًا من الشاعر لضرورة تجديد لغته، لتساير التجديد في المضمون الذي تُعبِّر عنه، وكان من أهم الوسائل التي استعان بها في تحقيق ذلك تحويل اللغة عن طبيعتها النثرية إلى الطبيعة الشعرية"[13]، كما أنَّ معظم النقاد قد لاحظوا هذه الظاهرة وأسموها شيوع لغة الحياة اليومية (لكنهم لم يفطنوا إلى الارتباط الجوهري بين ذلك وغلبة الطابع الدرامي، فوضع لغة الحياة اليومية هو أنسب الأوضاع جماليًا لتحليق التوتر بين مستويات التعبير الشعري) [14].

ويمكننا القول هنا هذه إضافة جديدة للنص الشعري الحديث، ذلك التناسب بين لغة الحياة اليومية والطابع الدرامي، وتعدُّد مستويات التعبير داخل النص، وهي محاولة جديدة ((لتأسيس بلاغة جديدة لصيقة بالواقع والحياة اليومية، خاصة بعد أن صار الشعر أكثر تعبيرًا عن الحياة)) [15].

ولقد اشترط أرسطو في اللغة شروطًا تضمن لها جودتها وقيمتها الفنية، وتتجلَّى تلك الشروط في ((وضوحها وعدم تبذلها، فالحقيقة أنَّ أوضح الأساليب اللغوية هو ما تألف من الكلمات الدارجة العادية إلَّا أنَّها لا تكون في الوقت نفسه مبتذلة)) [16].

وهذا ما يتَّضح لنا في أغلب أشعار الشعراء حين يغوصون إلى مستوى التداول اليومي والشعبي للعبارة "فهم يلتقطون العبارات السياقية للنص فتزيده ثراءً دراميًا وفورية تعجز الألفاظ الفصيحة أن تحدثها"[17].

ولقد سعى الشعراء لأن يستفيدوا من طرق التعبير المختلفة، وما توفر لهم لغة الحياة اليومية من دلالات زاخرة بالعطاء والحيوية، لنقل انفعالاتهم النفسية، وقضاياهم.

ونجد من الشعراء من يستخدم لغة تقترب من لغة الحياة اليومية في ألفاظها وتراكيبها، ولكنها لا تنجرف نحو الابتذال، ففي قصيدة (النهر والجراد) يستفيد الشاعر علي الفزاني من التعبير الشائع (يا فرحتك) للسخرية من استسلام العرب لاستغلال وابتزاز الغرب فيقول:

لا تحزني.... لا تيأسي... يا أنت يا مغامره!
قد أقسموا إلا تعودي خاسرة
أنا الرفيق لك
هم الحلي...هم الأساور التي في معصمك!

ما جمعوا، أو يجمعوا من أجل زيف بسمتك
في الغرب مولدك!
في الشرق لقمتك
من أجلها عيونك الزرقاء نمنحك
أموالنا...بترولنا.. يا فرحتك (18)

ويوظف علي الفزاني التعبير الشعبي (العمر واحد)، للكناية عن الإقدام وعدم التردد حين يقول:

الموت للإنسان
مادام في جوارك النبيذ والحسان
فلا تكن محتقرًا ولا تعش مهان
ولتمتط الجياد، والفهود والزمان
(فالعمر واحد) وأنتَ في جرابك الألحان (19)

استخدم الشاعر ألفاظًا من اللغة اليومية بالصورة التي تفهم من أخذها من الحياة، لما تتميز به لغة الحياة من بساطة وسهولة وقوة التأثير في المتلقي، أضف إلى ذلك خلوها من الألفاظ الغريبة والمُعقدة واختار من اللغة ما كان ذا دلالات وإيحاءات، ليفجر من خلالها طاقاتها الإبداعية.

هنا لا بدَّ إلى الإشارة إلى أنَّ اللغة يجب أن تناسب فضاءها الدرامي من خلال حرص الشاعر على "أن يُطوِّع اللغة للتعبير عن رؤيته الجديدة أي أن عليه يكسر الأنماط الجامدة العامة التي تجعل اللغة عاجزة عن التعبير" (20).

فلا بدَّ أن نشير هنا إلى طبيعة التناول ستقوم على ملحمين هما الظاهرة من خلال مستوى الجملة كعبارة تنطق كلا، وتؤدي مدلولا تامًا، وتوازي الجملة الاستعمال اليومي المألوف، وعلى مستوى الفقرة الشعرية التي تشكل صورة أو حدثًا.

أولًا- مستوى الجملة الشعرية:

مُناط الحديث في لغة الحياة اليومية يتمثَّل في الجملة أو العبارة، فعليها مدار السؤال والرد والحوار، والتكرار الذي يهدف إلى إبانة نفسية المتكلم، وفي الجملة نجد المصكوكات الشعبية، سواء منها ما كان أسلوب الحكي، أو عبارات متداولة.

وكان الشاعر المعاصر مدفوعًا بحكم واقعه ومستجدات عصره إلى الاستفادة من الوسائل التعبيرية المختلفة المتاحة له " يبحث لنفسه عن لغة جديدة وعن قصيدة جديدة، وجدت في كلام الناس أصلًا اقتربت به من الحياة اليومية وفجَّرت اللغة القديمة المُحنَّطة واستعادت علاقتها مع الناس الذين يصنعون اللغة كما يصنعون الحياة "[21].

وعندما يلجأ الشاعر إلى استخدام الألفاظ من لغة الحياة اليومية للزيادة في التأثير وتقريب المعني، ولتبسيط الفهم من أجل تعميق المغزى، كما قد يجنح إلى التكرار في اللفظ أو الجمل حين يرى أنَّ ذلك يرشد من بيان الفكرة، أو يُؤدي إلى لفت الانتباه وتأكيد قيمة القول.

وفي الشعر الليبي المعاصر هذا التنوَّع في استخدامات الجملة، بل إنَّ انتشار الجملة وتكرارها في أكثر من المقاطع.

1 ـ التكرار في إطار الجملة:

ويُقصد به " تكرار عبارة أو جملة بذاتها أو إعادة صياغتها مرة أخرى، عن طريق التغير في العلاقات التركيبية بين عناصر الجملة بالتقديم أو التأخير أو الخوف أو الإضافة "[22].

ويوجد هذا النوع من التكرار في الشعر الليبي، ويظهر بصوره المختلفة، وقد يتناثر في جسد القصيدة ويبدو "أنَّ الشعراء لا يلجؤون إليه لاستيفاء غاية إيقاعية أو لتأكيد فكرة فحسب، وإنَّما يكون ذلك لدواع نفسية وشعورية تتطلبها التجربة الشعرية "[23].

تطالعنا قصيدة (مامبو عربي) [24] للشاعر علي الفزاني يكرر فيها عبارة " كبريائي" ثم يعود ويكرِّر ضمير المتكلم المنفصل " أنا " بعد تكرار عبارة " كبريائي" ليفيد التعظيم ليدلل به على ذاته وماله من أوصاف فيقول:

كبريائي، كبريائي، ويحها∴ حيرتني ماردًا معتصمًا
أحلب الآلام من تربيتها∴ معطيًا شعرًا وحبًا ودمًا
أنا (ماروت) على أردتي ∴ بقع الدخان والحب لما
أنا (هاروت) وفي أوديتي ∴ رقص العصفور يومًا، ونما
أنا ما حاولت يومًا مرة ∴بغنائي أن أطيح الهرما

يؤكد الشاعر على هويته من خلال التكرار على سبيل التعظيم، وليحدد مكانه ووجهته في الحياة في أسلوب لا يخلو من التهكم، كما لا يخلو من الإشارة إلى الغير من منطلق الأنا.

ولعلَّ تكرار الصيغ الواحدة في النص ما يثبت (أنَّ هذا التكرار أسلوب فني بنيوي، في صياغة متروية، مرتبطة بتراث شعري تنظمه أصول فنية ثابتة)[25].

يقول عبد المجيد القمودي:

هل عرفك قرص الشمس كما عرف البسطاء؟
هل عرفت كفك مطرقة؟
هل عرفت حضنك سنبلة؟
هل عرفك بؤس الفقراء؟
هل عرفت قدمك أن تمشي من غير حذاء؟[26]

يقوم النص على الإفادة من أحد أساليب العمل الدرامي، وهو أسلوب الحوار الذي يكون بين شخصيتين أولهما هي شخصية الشاعر، والأخرى شخصية الصديق، وقد اعتمد الشاعر على أسلوب التكرار البسيط بحرف الاستفهام (هل) المقترن بالفعل (عرف)، والذي تتغير صيغته بتغير الضمير المقترن به مرة بضمير الفاعل (عرفت)، وأخرى بضمير المفعول (عرفك).

وإذا كان مع أسلوب الدرامي القائم على الحوار يُحقِّق ميزة الصراع وتنامي الحركة في النص، فإنَّ الاعتماد على أسلوب الاستفهام بتكرار (هل) يرفع من درجة التوتر والتأزم، ويجعل الشحنة النفسية للمتلقي تتصاعد مع تزايد مرات التكرار بذلك تصل إلى الالتقاء مع الحالة الوجدانية للشاعر لتتشارك معها في تلك الحال.

ونأخذ نموذجًا على ذلك قصيدة (رثاء عمر فائق شنيب) [27]، حيث كرَّر الشاعر أحمد فؤاد شنيب كلمة "أأبكي" في أبيات متتالية من القصيدة.

أأبكي وما جئتُ أبكي هنا ∴ ولكنها ذكريات تمر
أأبكي ولم تبق لي دمعة ∴ لأسلوبها عاديات الغير
أأبكي وقد كنت لي قدوة∴ تراع لدمعي إذا ما طفر
أأبكيك عما، أبا، قطعةً∴ من الروح سلت بسهم غدر
أأبكيك للزوج في فرقةٍ∴ وللولد في لاهيات الصغر

فهذا التكرار يتعلَّق تعلقًا مباشرًا ببناء القصيدة العام وبعنوانها الرئيسي (الرثاء)، وهو أحد الأسباب التي تجعلنا نعدُّه تكرارًا ناجحًا، والتكرار هنا يعطي تميزًا خاصًا للعبارة أو المفردة المكررة.

ومن هنا ساغ النقاد أن يتحدثوا عن مقامات التكرار بحسب الأغراض التي يقع فيها، وقالوا: إنَّ ((أولى ما تكرَّر فيه الكلام باب الرثاء لمكان الفجيعة، وشدة الفرحة التي يجدها المتفجع)) [28].

واللفظ المكرَّر ينبغي أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام، وإلَّا كان لفظية متكلفة لا سبيل إلى قَبولها، كما أنَّه لا بدَّ أن يخضع لكل ما يخضع له الشعر عمومًا من قواعد ذوقية وجمالية وبيانية [29].

كما أنَّها تثير انتباه المتلقي الذي تجعله يفكر عند تأويله للنص ويتساءل عن سبب ذلك التكرار محققًا بذلك مزيدًا من الثراء للنص.

ونجد الشاعر (أحمد فؤاد شنيب) يكرِّر عبارة " علموني" في قصيدته (علموني) فيقول:

علموني كيف أنسي، وأرى في الصمت أسباب الفضيلة
علموني كيف لا أذكر تاريخي وأيامي الجميلة
علموني كيف لا ترجع أحلامي إلى الدنيا النبيلة
علموني كيف لا اقتات خبزي دون إذلال وحيلة [30]

هنا يبرز التكرار كأحد الخصائص الأسلوبية في تجربة الشعراء، حيث إنَّ " اللغة الشعرية تتجلَّي كلغة قد رتبت على نحو خاص "، أمَّا التكثيف المعتمد في استعمال هذا أو ذاك..، كما يجعل منه عنصرًا نشطًا من الوجهة البنائية " [31].

والتكرار يعطي مدلولًا تعبيريًا مرتبطًا بالمعني التأثيري الذي أسماه (جون كوين) بالكثافة، حيث إنَّ الكلمة نفسها يمكنها " أن تحتفظ بنفس المحتوى وتتغير على مستوى الكثافة، والتكرار يؤكد نمو الكثافة، فالكلمة المكرَّرة أقوى من الكلمة الوحيدة "[32]، بحيث يكون العنصر المكرَّر (وثيق الارتباط بالمعنى) [33]، وليس مجرد ظاهرة عابرة في كيان النص.

وقد يستخدم الشاعر التكرار لأكثر من مرة، وفي هذه الحالة يميل إلى إشباع المعنى الذي يريد الشاعر أن يوصله للمتلقي عن طريق استرجاع الذكريات،

وتـذكُّر الماضـي الجميـل، ففـي قصـيدة الشـاعر علـي الفزانـي " أغنيـة فـي الخريف" [34]، فيقول:

في الموت والحياة
في غربة الفصول واندثارها
وفي معاد بذرة الزهور للنماء
بكل عب هذه الكهولة
بكل ذكريات غابر الطفولة
أحببت وفي عينيك

كرَّر الحرف (في) ثلاث مرات ولفظة (بكل) مرتين ويقول:

حبيبتي أن ضيع الأوغاد أمسنا
وهدم الطغاة عشنا
وخصب المشيب فودنا
وأذبل النضال والعناد زهرنا
حبيبتي ما أروع الخريف والذبول في بحيرة المني
حبيبتي.. حبيبتي... أنا هنا

تـدور مفـردة (حبيبتـي) فـي المقـاطع الأخيـرة مكـرَّرة أكثـر، ربمـا يرمـي الشـاعر مـن خـلال المفـردة وتكررهـا مـا يضـيفه علـى الـنص سـمات جماليـة، عـن طريـق حوارهـا لهـا فـي هـذه الأغنيـة الشـعرية، أو الأنشـودة التـي يسـترجع مـن خلالهـا ذكرياتـه الجميلـة، ولقـد جعـل الشـاعر لغتـه أداة طبيعـة تفـتح أمامـه فضـاءات واسعة؛ ولكي يعبِّر عمَّا يخالج نفسه ويجسده في إبداعه الفني.

ومـن الوسـائل التـي تنقـذ التكـرار مـن الرتابـة أن يـدخل الشـاعر تغييـرًا طفيفًـا علـى العبـارة المكـررة فـي كـل مـرة يسـتعمل فيهـا، وبـذلك يعطـي القـارئ هـزة ومفاجـأة، ونموذج ذلك قصيدة " لست أدري" [35] للشاعر عبد الباسط الدلال:

لست أدري ما حياتي ∴ بين شك ويقين
أأنا سجن لذاتي ؟ ∴ أم ترى جسمي سجين
لست أدري ما وجودي ∴ وغدًا يأتي القضاء
فأواري في اللحود ∴ ثم أمضي للفناء
لست أدري أي سر ∴ قد حواه العقل فينا
أصحيح بعد أمر ∴ يصبح الميت جنينا

لست أدري لما أشقي ∴ بينما ذاك سعيد
وأنافي الفقر أبقي ∴ بينما ذاك يزيد
لست أدري لما تطوي ∴ زهرة الروض سريعًا
بين الحنطل يطغي ∴ ويميت ذاك جميعًا

التكرار هنا إلى جانب كونه كشكل صياغي يقع داخل بنية موسعة هي بنية (التماثل)، التي تسهم في إنتاج الشعرية باحتوائها على قيم إيقاعية واضحة..، والشعرية أقرب الأجناس الأدبية إلى الإيقاعية "[36].

وعندما يكون " التكرار لفظ أو أكثر في صورة وحدات متتالية، أو منتشرة على رقعة النص، ممَّا يجعل العنصر المكرر عامل ترجيعي إيقاعي بارز، وتحت هذا وذلك تقع صور من التكرار لا سبيل إلى حصرها"[37].

ب- العبارات المصكوكة:

يتخذ الشاعر العبارات اللغوية المصكوكة – اجتماعيًا – لصنع الكناية وتحقيقًا للاختزال اللغوي والتلميح بدلًا من الإطالة والتصريح، ولما تتميز به بعض التراكيب اللغوية الشعبية من إيجاز وبلاغة فقد يعمد الشاعر إلى التخفيف من وطأة القوالب الكلاسيكية إلى الاقتراب من الواقع اليومي، فيركن إلى صوغ بعض العبارات العامية، أو الشعبية ونقلها إلى مجال التعبير من فكرة أخرى" [38].

فقد استفاد الشعراء من التراكيب الشعبية الجاهزة مثل استخدام (كان ياما كان) هذا التركيب الذي يتردَّد في القصص الشعبي، ويتصل بالرواية والمشافهة، وقد ورد هذا التركيب عند كثيرين، ونمثل له هنا بقول الشاعر علي الفزاني في قصيدته (أحزان خضراء) [39].

كان ياما كان
يا قمر الزمان
الرفض والتمرد الأسيان
والحور والجمال والولدان

ثم يكررها في المقطع الآخر فيقول:

كان ياما كان
على الضفاف طفلة حزينة الأجفان
وقائد رأى بعينة خيانة الخصيان

وظَّف الشاعر الحكي الشعبي، بعبارة ((كان يا ما كان))، حيث نحى الشاعر في استخدامها منحى جديدًا، وهو لا يُقصد به العبارة الشعبية، وإنَّما أراد أن يجسد بها أحزانه، فتراه يستأثر بالفعل (كان) في أول القصيدة للتأكيد على شدة استغراق أحزانه في الماضي.

ومن الموروث الشعبي أهتم الشعراء بالسندباد، إذا كان السندباد في التراث هو الرحالة الذي يغامر من أجل أن يعود من رحلاته العجيبة بالطرائف والأخبار، بعد أن يكابد أهوال السفر ومخاطر البحر، يستخدم الشاعر علي الفزاني هذه المعاناة في شعره بقوله:

رحلاتي في بحار الكلمات
رحلات السندباد
تاه حينًا في الصحاري ثم عاد
بخطى تدمي ولحن مستعاد
واستحال الشوق والحرف رماد
أهرقته الريح مني والمداد
صار زيفًا وأباريق الرماد
دفنوها في الروابي مع رفات السندباد[40]

ويُعدُّ الشاعر علي الفزاني أول شاعر ليبي وظَّف شخصية السندباد في الشعر الليبي حيث استخدمها في قصيدته " موت السندباد" التي أخذنا منها هذا المقطع وقصيدة "نزيف القلب"[41]، وقصيدة غربة الملاح الأسمر [42].

ويستخدم الشاعر علي الفزاني الموال الشعبي ضمن تركيبة البيت الشعري، ويقيم عليه المعنى كاملًا ولا يورده عاريًا من التوظيف، أو مجرد شاهد لما يريده، يقول في قصيده " شجرة البرتقال تغني"[43].

أنت يا ليل المواويل، ويا نهر الدموع
نحن جئنا نبتغي في جزر الأحلام ضوءًا وشموعًا

يشير الشاعر من خلال الدلالة الشعبية (المواويل) مفردها (موال) لخلق صورة شعرية مميزة تحمل في طياتها الإحساس العميق بالمأساة الإنسانية.

حيث يرمز إلى اغترابه في واقعه بـ (جزر الأحلام) التي ليس لها وجود في الواقع، ورمز للبغي والدمار للشخصيات التاريخية (ألف جنكيز) و(ألف هولاكو) فلا وجود لها في الواقع إلا من خلال صفحات التاريخ، لكن الشاعر

أشار إليهما كأساس للرموز المعنوية التي تعني طغاة الأرض، حيث إنَّ "هذه الرموز ــ سواء كانت تاريخية أو مأثورات شعبية ــ تحمل دائمًا خصوصيات الشعوب التي تنتمي إليها، وهي بالتالي ذات دلالات شعبية متميزة تصلح لخلق صورة جمالية" (44).

ويطالبنا الشاعر علي الفزاني بأسلوب النداء في قصيدته حرب البسوس إلى دون كيشوت (45) بقوله:

يا ثورة الفقراء: إنّي أفقت من الذهول
وعرفت أنَّ هناك قارعة تجول
إنا هنا، نبني غدًا إنا نعيد
قدر العروبة للوغي فلم الجمود؟
أنظر هنا في كل قطر مثلما تفنى ثمود
يتزاحم الأجراء .. أيد خاويات لا تعود
إلا بما تركت كلاب المستفيد من الجهود

وأسلوب النداء أسلوب أدبي يتنوَّع في أدواته (الياء، والهمزة، والواو، أيا، هيا)، والأداة الأكثر في التداول هي (الياء)، حيث تستخدم لنداء البعيد والعامة تكثر النداء بها واستخدامها يعني الاقتراب ممَّا هو متداول يومي، والنداء قد يكون مظهرًا دراميًا حين يفترض الرد، ويكون بداية للحوار، وحركة بين طرفي النداء، ومن خلاله يتجاوز الشاعر ذاته في الخطاب إلى الآخر، ويفتح معه حلقة تواصل.

وقصيدة "عثمان" للشاعر حسن السوسي تبدأ بالنداء، كأنَّ الشاعر يحاور شخص آخر يفترض منه الرد عليه بقوله:

يا أم عثمان كم كانت مسرتنا..... لما جلا المولد الميمون عثمانًا
أطل في بيتكم كالنجم مؤتلقا.....فأشرق البيت أرجاء وأركانًا
لما استهل سرت في الدار زغردة..... كانت لمقدمة المرجو إعلانا
واستقبل الأهل والأحباب طلعته..... مهنئين زراقات ووجدانًا (46)

القصيدة هي تهنئة لأصدقاء أعزاء بمولود عزيز، بدأ الشاعر قصيدته بالنداء وقد يكون مظهرًا دراميًا حين يفترض الرد عليه، ومن خلاله يتجاوز الشاعر ذاته في الخطاب إلى الآخر.

ثانيًا- مستوى الفقرة الشعرية:

إن المُتأمِّل في الشعر الليبي يجده في عمومه لا ينساق كثيرًا إلى الرموز والغموض، بل تكاد تغلب عليه سمة البساطة سواء على مستوى اللفظ أو الجملة، وهو ما سهل لظاهرة لغة الحياة اليومية الوضوح فيه.

وتُعدُّ قصيدة (منديل وداع ممزق) [47] للشاعر علي الفزاني أكثر تمثلًا لهذه الظاهرة في شعره يقول مفتتح قصيدته بالحوار.

تسير بي وبك
وتمخر السحاب والضباب والشفق
ملاحها في عينه، رأيت خلجة من القلق
(براقة تناضل الردى، وتقهر الرياح)
كان في جوانحي جراح
وكان مبضع الطبيب ينتظر
دمائي التي يفوح من عروقها الملل
قد خانني الملل
أواه.. أعطني الأمل
وأعطني الحياة، إنني أناضل الأجل!!

مفتتح القصيدة يبدأ بجملة حوارية وكان هناك حوارًا ممتدًا، تبدأ القصيدة منه بهذه اللفظة الحزينة البائسة وما يلبث الشاعر أن يتحول إلى سارد لحالة حزنه هذه، وما وقع بداية القصيدة حوارًا أو سردًا في مستوى من الشعرية رفيع، الألفاظ والتراكيب الجملي.

فالكلمات (تمخر، تناضل، تقهر، ينتظر، يفوح، براقة، جوانحي، دمائي، أعطني، أناضل) إلى نهاية القصيدة تصنع مستوي الشعرية.

ويستمر الشاعر بجملته الحوارية مخاطبًا صاحبه

مُمزق أنا يا صاحبي .. ومتعب ومرهق[48]
ممزق.. فأطرق
بويب.. منزلي الحقير
ستلمح الدموع إذا ترقرق
وتلمح العذاب والشقاء
وتشهد الألم
في أعيني التي ينام في جفونها السهاد

في أجفني التي تحوطها علائم السقم
يا صاحبي بالأمس كنت يافعًا صغيرًا
أحب وجه جارتي التي لها ظفائر القمر
وكانت الطفولة
مراتع حبيبة جميلة.

وقد يستخدم الشاعر ألفاظًا من الحياة اليومية في تجسيد الواقع السياسي الذي كان يعيشه المجتمع، مثل قصيدة " المجد والرغيف "[49] للشاعر علي الفزاني:

المجد للرغيف والثياب
للدفء عندما تهب صرصر من الشمال
وليس للفاشست والحروب والغزاه
يا عابر الطريق
قد أنهكت أيامنا، معادل الزمن
وفتَّ في صدورنا الغبن
وأغرق الأكواخ عارم السيول
فهات ما لديك من النقود

تتضح في القصيدة الألفاظ اليومية (الرغيف، النقود، الطعام، الجياع)، كذلك استخدامه لفظة (الفاشست)، وهي كلمة تُقال بالعامية، وتُطلق على المستعمر من أصل أجنبي.

وقد ظلَّت الفقرة الشعرية في منحنى أعلى من لغة الحياة اليومية، والتي ابتدأت بقوله: المجد للرغيف والثياب لتكون هذه الفقرة سببًا لما يجيء من تصرفات يومية تبدو معتادة، وتتضح المحافظة على مستوى الشعرية من بداية القصيدة:

قرأت في كتاب أمتي القديم
بأنَّ كل أمة تموت مرتين

ويعود هذا المستوى الشعري لنفس منحنى البداية في الجزء الأخير وتحديدًا من قوله:

ونمنح الطعام والنقود والكساء
فالمجد للرغيف يا أميرة العصور

ونلحظ في الوقت نفسه أنَّ مُسوِّغ الشاعر لهذا الحشو من لغة الحياة اليومية داخل النص، لم يأتِ اعتباطًا أو طلبًا للجسارة اللغوية؛ بل لم يكن الشاعر ليجد لغة يعبِّر من خلالها عن واقعه بغير هذه اللغة.

وعلَّق الدكتور شوقي ضيف على استخدام اللغة اليومية كما هي، دون أن يُضفي الشاعر عليها أي بريق خيالي من شأنه أن ينقلها من استخدامها اليومي العادي إلى استخدام شعري رائع (50).

فالشاعر هنا كان يُحاكي بها الواقع السياسي في موقف حزين يتعرَّى من زخرفة الألفاظ ونسيج الخيال، كما أنَّ المباشرة وتجسيد الواقع يلزمه سرد المعاناة في نهج درامي حزين.

المبحث الثاني ـ تقنيات مسرحية:

عمد الشعراء إلى توظيف العمل المسرحي في بنية القصيدة الحديثة، ذلك لكي تُسهم تلك التقنيات في تغذية الجانب الدرامي في العمل الشعري، وقد شجَّع على ذلك ما يتوفر لها في العمل المسرحي من سمات ومميزات فنية تقوم على الحركة والصراع.

أ. تعدد الأصوات:

تعدّد الأصوات تقنية من التقنيات الحديثة التي يتركز عليها الأسلوب الدرامي بما يشتمل عليه من لغة درامية، وتعدد الشخصيات وهذه التقنية تتمثَّل في انتقال الصوت بين شخوص العمل الدرامي.

فالشاعر يستعير هذه التقنية، لكي يُضفي على عمله الفني نوعًا من الموضوعية؛ ذلك لأنَّ الأسلوب الدرامي " تتجلَّى فيه أساسًا تعدُّد الأصوات والمستويات اللغوية، وترتفع درجة الكثافة نتيجة لغلبة التوتر والحوارية فيه "(51).

والشاعر المعاصر " عمد إلى تجسيد بعض أبعاد رؤيته في صورة أشخاص تتصارع وتتجاور، ومن خلال تصارعها ينمو بناء القصيدة بناءً دراميًا "(52)، وبذلك تتصاعد الدلالات مع تصاعد حدِّة الصراع داخل البناء الشعري، فمثلًا قصيدة علي صدقي عبد القادر:

ويصيح في يأسٍ، كصوت الحشرجة
إنِّي برئ
قسمًا بحرمة والدي

وبقبر أمي
إنَّني رجل شريف
فتصيح فيه المحكمة:
اسكت، ولا تغلظ بإيمان كواذب
واجب بنفي، أو بإيجاب فهذي تهتمك
أسرقت هذا القمح، في جنح الظلام؟
في ليلة فيها خسوف للقمر
أأنا سرقت؟ نعم سرقت
لا لست لصًا، إنني رجل برئ
ما كنت في يوم لأسرق، سيدي القاضي المبجل
لولا العطالة
داء الجموع الكادحين [53]

نلحظ في النص الشعري شخصيتين: الأولى هي شخصية المتهم، والأخرى شخصية المحكمة- أو أعضاء المحكمة- فيبدأ الحوار من الشخصية الأولى، وهي " المتهم " الذي ينفي التهمة التي وُجهت إليه فيقول:

" إنِّي برئ" ثم يسترسل في حواره مقسمًا على نزاهته وعفة أخلاقه، وهنا تدخل الشخصية الأخرى في الحوار فتبدأ حوارها بتقريع المتهم وزجره ثم تأمره باختصار حديثة واقتصاره على إحدى الكلمتين: إما إنكار التهمة بلا وإما إثباتها بنعم.

ويشيد الصراع الحواري بين الشخصيتين حتى يصل إلى جوهر القضية، ولا شك أنَّ تصاعد الأصوات في النص كان له دور محوري في إشاعة جو من الحيوية والحركة، وكذلك في تنامي الشحنات الانفعالية والدلالية تبعًا لتنامي الصراع بين الأصوات المتعددة.

والشعر المسرحي يقوم على أساس التعددية Pluralism والحركة أو الدينامية dynamism، وهي من أساس التغير في عالم اليوم، فلم يعد الفنان أسير وجهة نظر واحدة، بل أصبح " حتى في الشعر الغنائي الذي يتكلم فيه الشاعر بلسانه وحده يجد أنه كثيرًا ما يتكلم بألسنة غيره ويحاكي أصواتهم"[54]

وتعدد الأصوات يظهر في صور شتي في التعبير، ونمط الجوقة (الكورس) أحد هذه الصور وهذا النمط من التعدد " وإن بدأ ملمحًا في التكثيف إلَّا أنَّه لا

يقيس الدرامية في النص بقدر ما يقيسها تعدُّد أسماء الأصوات والإشارة إليها وإلى فعلها في التجربة ومشاركته، وكذلك الجوقة وما تحدثه من تنوِّع وحركة النص، بتقابل الرؤى والأفكار "[55].

وقد يحاول الشاعر أن يغاير بين الأصوات في قصيدته، ويتقمص دور الكورس الراوي المهني بالفرح والبهجة وتتعدُّد الأصوات وتتكاثف في حركات متتالية وأصوات مرتفعة، كما يتَّضح ذلك في المسرحية الشعرية " الزفاف يتم الآن "[56] للشاعر عبد الحميد بطاو:

مجموعة الكورس، إيه الدنيا يا ما فيها شر أو خير
المطرب: جينا لك بالفرح نهنئ....جيناك نرقص ونغني
أفرح يا لله واللي يريده الله يصير
مجموعة الكورس: إيه الدنيا يا ما فيها ناس أكثير
أيه الدنيا يا ما فيها شر أو خير
المطربة: جينا لك شايلين الفرحة.
جينا لك بالبأس الطرحة عيشي تهنئ وأزهي
راه العمر قصير
مجموعة الكورس: إيه الدنيا يا ما فيها ناس أكثير
أيه الدنيا يا ما فيها شر أو خير

تمتاز اللغة في المسرحية الشعرية بكثافة وتركيز شديدين، حيث تُعدُّ شعرية اللغة تربة خصبة لنمو تعدُّد الأصوات، لما تحويه من عناصر مركزة ومكثفة تستطيع أن ترتقي بأصوات الشخوص إلى درجة عالية من التوتر، للكشف والبوح عمَّا يخالج نفسية المبدع من انفعالات داخلية يودُّ التصريح بها أو التلميح إليها.

ب. الحوار الداخلي (المونولوج):

وهو كلام فردي الروح يلغي أو يكتب، وبهذا النحو يمثل كلام متحدث واحد، وقد يشير المونولوج إلى التجنيب المحادثة الداخلية دراما الممثل الواحد، المناجاة الفردية [57].

فالمونولوج يُعدُّ من أرقى أنواع التعبير عمَّا تجيش به الذات المبدعة من أحاسيس وعواطف؛ لأنَّه وسيلة للكشف تلك الأحاسيس والهموم ونقلها إلى

المتلقي، أو بعبارة أخرى شخصية المبدع تقدِّم نفسها للمتلقي سواء كان قارئًا أو مشاهدًا بواسطة نفسها"[58].

ومن خلال المونولوج تتحدث الشخصية ما يستبطن داخل ذاتها، وتطلعنا على جوانبها في أزمة تمرُّ بها أو حادث يحدث لها، فيخاطب نفسه في خلوته بصوت مسموع، وتبدو أهمية هذه النجوى الداخلية في أنَّها تلقي الضوء على جوانب نجلهما من الشخصية وتفكيرها وسلوكها [59].

والحوار الداخلي مقفل الدائرة في التواصل على الذات فقط، وإن كان يخرج عن الذات المحاورة دون أن يحدث ارتدادًا إليها.

1. المناجاة الفردية:

تتمُّ المناجاة في الإطار الداخلي المُعتم للشخصية، وممَّا يُعبِّر عن خصوصيتها ويسمح لها بالكشف عما يدور في باطنها، فهي " حديث النفس للنفس في غيبة الآخرين أو نوع من الحديث لا يهدف إلى التأثير في الآخرين وغالبًا ما يستخدم كاتبها ضمير المتكلم ويدخل فيها ما يُسمَّي المذكرات الخاصة، وتستخدم لعرض الأفكار أو لسرد الأحداث"[60].

ولعلَّ قصيدة " معزوفة على قيثارة الوطن" للشاعر أحمد فؤاد شنيب هي أكثر النماذج التي تبين أيدينا تطابقًا مع طبيعة المناجاة الفردية بسماتها الفنية، إذا يتحد فيها المنظور العام، والمناجاة فيها تنقل وجهة نظر الشخصية في أسلوب مباشر لا تلجأ معه إلى التشويه المتعمد للواقع ولا تتنافر وجهة النظر، هذه مع البعد الدرامي لموقف الشاعر وتأثره بوصفة.

وتبدأ القصيدة بمفارقة العنوان للمحتوى فهي " معزوفة على قيثارة الوطن"، وهي في الحقيقة " سيمفونية" حزن وألم على الوطن، فالقصيدة أشبه بموال غارق في الحسرة والألم والاضطراب النفسي وتندرج المناجاة في القصيدة بالحلم في غير عالم الواقع إذا تبدأ بمقطع ترجيعي فيقول:

وحلمت بأنك يا وطني...يطل في عرس الأزمان
وبأنك أم تحملني... طفلًا في زواق ريحان
وبأنك فردوس تزهو... بجمال حماك الثقلان
تزهو وكأنك في الدنيا... فيض من نور الرحمان
ما أجمل أن يحلم طفل... قد عاش أسير الحرمان[61]

وهـذا الترجيـع الغنـائي لا يتـوافر فـي بـاقي القصـيدة بـنفس الـوتيرة، فهـو قـد يضـعف التصـاعد الـدرامي لدراميـة القصـيدة لـذا نجـد الشـاعر لا يعـود لمثلـه، ويسـتثمر الشـاعر فـي ذكـر معاناتـه عـن طريـق الاسـترجاع الفـلاش بـاك بـأن يسترجع الذكريات إلى أن يصل ذلك إلى التصاعد الدرامي .

ويـزداد التخلـق بـالنبض الـدرامي تـدريجيًا فـي المقطـع الثالـث لزيـادة الألـم والحسرة والتوجع في تصاعد درامي فيقول:

أصحيح أنك يا وطني...تغتال زهور البستان
وتحيل السوسن أشواكًا... والعقل عبادة أوثان
والماضي قبرًا فلعنه...واليوم هراوة سبحان
أصحيح أنك يا وطني... تعطي وتجود وتنساني
وأنا المذبوح أحل دمي... وأنا المقتول بنيراني
وأنا المصلوب بساحتنا... كمسيح أحمل عيداني[62]

فـالملاحظ فـي هـذه القصـيدة أنَّهـا أقـرب إلـى المناجـاة المباشـرة فـي صـيغتها وعباراتهـا، فلـم يتـرك الشـاعر كلمـات الأسـى والألـم فـي كـل عباراتـه ويـزداد الألـم عنـده باختصـار الخصوصـية علـى نفسـه حـين يتحـوَّل إلـى اسـتخدام ضـمير المـتكلم بقولـه: (أنـا المـذبوح، أجـل دمي)،(أنـا المصـلوب بسـاحتنا) ، بـدون اسـتجابة مـن أحـد أو أي رد عليـه، كأنَّـه يريـد اشـتراك السـامع لـه بحزنـه بهـذه المعزوفة الحزينة على وطنه.

ومـن أشـكال المناجـاة الفرديـة قصـيدة " رسـالة مـن ضـفاف السـين" للشـاعر أحمـد فؤاد شنيب، تبدأ القصيدة بالتقرير في قوله:

والشمس والغيم والأطيار والمطر ... وضفة السين والأنسام والقمر
وشهر آيار مزهو بمقدمه...وزهرة الكرز الجوني تنتشر
والنهر يجري شبابًا في تسارعه...إلى الأمام ويمضي آثره العمر

ثـم يقـوم بتوجيـه " السـؤال" والسـؤال يقضـي الجـواب فمـن يمتلـك الجـواب والقدرة على الجواب فيقول:

سألت عنك حبيبي عندما غمرت... مني المحيا رذاذات لها حبر
سألت عنك حبيبي والربيع صحا... بعد السبات وغني الطير والشجر
سألت عن همسات كنت تسكبها...في مسمعي فيهم القلب والوتر[63]

بـدأتِ القصـيدة بـالتقرير ثـم بالسـؤال، كـأن الشـاعر يـدرك أن لا سـبيل إلـى محبوبتـه سـوى الكلمـات كأنَّهـا واقفـة إمامـه ليعبـر لهـا عـن مـدى شـوقه وحبـه لهـا، والشـاعر يعلـم أنَّـه لـيس هنـاك مـن يـرد عليـه الجـواب كـل ذلـك مـا هـو إلا مناجـاة في نفسه لتعبير عن شوقه.

ويقول:

يا غائبًا حاضرًا باريس شاهدة... على فتاها التي ينأى به القدر
أقبلت تحمل هم الشرق في زمن...كادت مفاخر هذا الشرق تندثر
وجبت كل قصور العلم تسألها...هل في خزائنها من مجدكم أثر
فرددت جنيات الدار ملحمة...من الخلود رواها الدهر والبشر(64)

نلاحـظ التصـاعد فـي البنـاء الـدرامي مـن خـلال تنـافر الحركـة فـي الفواعـل داخـل الـنص الشـعري، حتـى نصـل إلـى ذروة التنـافر مـن الصـوت الواحـد المقـرر إلـى الصوت الجماعي بقوله:

إنا افتقدناك صداحًا تؤانسنا...وهل بغيرك يحلو الشعر والسهر
ليلاي، يا قمرًا حلوًا يطالعني...طال المقام، أو استشرى بي السفر
أيقظت في النفس أحلامًا تؤرقني...ما كان يجدر أن يغتالها القدر(65)

فـي هـذا اللـون مـن الحـوار تظهـر لغـة الخطـاب، وتتنـوع اللغـة الخطابيـة بيـت الإنشـائية والتقريريـة، ويظهـر الإنشـاء مـن خـلال اسـتخدام السـؤال الـذي يكـون بدايـة للانفجـار التقريـري فـي الأفعـال مثـل (وجبـت- فـرددت- اتجهـت)، ولعـل هـذا التنـوع فـي لغـة الخطـاب مـن تقريـر ثـم إنشـاء ثـم تقريـر مـرة أخـرى إدخـال الحركـة الحسـية، الملازمـة للحـوار ليبـرز الصـراع، فهـو صـراع داخلـي بـين الحب الذي كان منه وشوقه.

وتطالعنـا قصـيدة الشـاعر علـي الفزانـي بعنـوان (أغنيـة خضـراء) و لا مسـوغ ظـاهر مـن جمـع الأغنيـة بـاللون وكـل منهمـا مـن حقـل دلالـي مختلـف تمامـا عـن الآخر (66).

والشـاعر حينمـا يسـمي القصـيدة (أغنيـة) يتحـرى فيهـا الطـول وفـي الوقـت نفسـه تحكمهـا موسـيقا قافيـة غنائيـة، وفيهـا توجيـه للمشـاعر بشـكل مباشـر، فالقافيـة تأخـذ طريقهـا فـي التنـوع الـذي لا يسـتقر كحـال الشـاعر تمامًـا، إذ يكـاد يكـون فـي كـل بيتـين قافيـة جديـدة وتعلـو نبـرة الغنائيـة فـي المقطـع الأخيـر، وهـو يشـبه التصـعيد النهائي للمشهد في الأوبريتات الاستعراضية.

لك يا حبي الوحيد
نزفت بالشوق روحي خلجات
صخب الأمواج فيها.. ومواويل الجنوب
وأعاصير الصحاري العاتيات
هن في قلبي وفي حرفي شموع
ستضيء الدرب يومًا والطريق
لخطانا وخطي جيل عنيد
باحث عن غده الموؤود في صمت القفار
فاحطينها ياهواي (67)

هنا نحن أمام نماء درامي منذ المقطع الأمل، فهو يبدأ ببريق الأول يزهو لناظره ويترقبه، فهو يغني بنغوم ظامئات ظمأ العينين للأنوار ظمأ الأزهار للقطر على الدرب الجديب، ويستمر في تجديد أمله في تصاعد درامي بقوله:

نغمة سمراء تدمي في يدي ساعي البريد!!
فغدًا.. يا حبي الظمآن أتي .. والربيع
في حروفي. وعصافير الحقول
ستغني لهوانا.. لاخضرار الزهرات
لانتصار الحب في قلب الطريد. (68)

الخاتمة:

الحمد الله أولًا وآخرًا الحمد الله الذي بنعمته تتم الصالحات الحمد الله الذي منح الصبر والأناة في إعداد هذا البحث المتواضع الذي نسأل الله أن يكون باكورة دراسة جديدة في الأدب العربي الحديث.

في الواقع فإنَّ تتبع النصوص الشعرية واستخلاصها من مصادرها عمل مضني بعض الشيء، لكن حاولنا أن نستخلص تلكم النصوص وأن نضئ جوانب هذه الظاهرة، وبذلنا في ذلك ما في الوسع من جهد، حتى خرجت هذه الدراسة في هذا الثوب.

وحاولت هذه الدراسة استجلاء مظاهر الدرامية في النص الشعري الليبي الحديث وعبر تلك الخطة المتبعة في الدراسة وقد أسفرت عن النتائج التالية:

1. لا تختص الدراما من ناحية اللغة والأنماط الحوارية والتوظيفات بالمسرح فقط، بل تتضح في الألوان الأدبية الأخرى وأهمها الشعر.

2. حاولتِ الدراسة أن تقدم توضيحًا لبعض الظواهر التي اتضحت في الشعر، الحديث من خلال التحليل البنائي للقصيدة الحديثة.
3. لجأ الشاعر الليبي إلى تكنيكات فنية، لكي يساهم شعرة في خلق تقنيات حديثة فرضتها الحاجة للتعبير الملائم مع التحولات المستمرة.
4. وحيث التشكيل اللغوي في النص الشعري، فقد جاءت لغة الشاعر سهلة بسيطة قريبة من الكلام المتداول، واتسمت بالعفوية وعدم التكلف، واستطاع بذلك أن يبلور أحاسيسه ومشاعره الصافية فجاء التلاؤم بين اللفظ والمعنى.
5. ووظف الشاعر الليبي اللغة في النص الشعري بلغة تزخر بالطاقات التعبيرية والإيحاءات، ممَّا أسهم في حيوية النص وحركته الدرامية.
6. أن لغة الحياة اليومية كسمة في الشعر الليبي الحديث تتواشج مع الدراما في كونها تحاكي الواقع، وتقوم فنيًا بكسر رتابة الشعرية وحدتها، وقد استطاع الشعراء الارتقاء بلغة الحياة وتشعيرها من خلال الجملة الشعرية أو الفقرة الشعرية.
7. فقد اختار الشعراء المفردات المباشرة واللصيقة بالحياة وكان منها المصكوكات الشعبية، والتكرار في إطار الجملة، ممَّا أدى إلى وجود مسحة جمالية في المتكرر، وقد أسهم كل ذلك في تشعير اليومي والارتقاء به، وبالمثل بالنزول بالشعر إلى اليومي البسيط.
8. كما أوضحت أن تقنية تعدد الأصوات، أعطت للحوار نبرة خطابية عالية تتسم بالكثافة والجهرية، للكشف عما يخالج الشاعر من انفعالات داخلية يؤد البوح بها.
9. كما لاحظت أن المونولوج في النص الشعري وسيلة لمحاكمة الواقع وهجره، حيث يكون مقلقًا باعثًا الألم وحين يلتفت إلى المتلقي أو المستمع بصورة خطابية تتشطر فيها ذات الشاعر لإقامة الحوار.
10. وقد يحدث المونولوج بالارتداد أو عن طريق الفلاش باك حتى يصل إلى قمة التصاعد الدرامي، كما قد يأتي حينما يحاور الشاعر الغياب الماثل أمامه ويستدعيه لحاضر التجربة في لحظة الخطاب من خلال تنافر الحركة في الفواعل داخل النص.

الهوامش:

1. أدونيس، مقدمة الشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان،1971م، ط1، ص126.
2. أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، لبنان،1983م، ط3، ص139.
3. علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الشباب/القاهرة، ط1995،1م، ص48.
4. السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث (ومقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية)، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية،2002م، ص 67 ،68.
5. عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، الطبعة السادسة (مزيدة ومنقحة) المكتبة الأكاديمية – مصر- القاهرة، 2003-ص 242.
6. معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف- القاهرة-د.ط. 1985م، ص113.
7. عزالدين إسماعيل- الشعر العربي المعاصر- المرجع السابق- ص248.
8. علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، دار الفكر العربي- القاهرة - 1997م، ص191.
9. محمد عناني، الشعر المسرحي حاضره ومستقبلة، د، ط- القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2001م، ص12،11.
10. النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، لبنان، 1987م، ص 408.
11. فاطمة الشيدي، المعني خارج النص وأثر السياق في تحدى دلالات الخطاب، دمشق، دار نينوي، 2011م، ص10.
12. د. صلاح رزق، أدبية النص، دار غريب، القاهرة، الطبعة الثانية، 2001م، ص211.
13. د. محمد العبد- مقال بعنوان (لغة الحياة اليومية وتأثيرها في البناء اللغوي للشعر الحر، مجلة الأبداع، عدد 1986،7م، ص29.
14. صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، د.ط، دار قباء للطباعة، القاهرة، 1998م، ص123.
15. محمد رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي، (دراسة جمالية) ط1، الإسكندرية، دار الوفاء،1992م، ص154.
16. فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت،1973م، ط2، ص189.
17. علي قاسم الزبيدي، درامية النص الشعري الحديث، دار الزمان، دمشق- سوريا، الطبعة الأولي-2009م، ص36.
18. ديوان رحلة ضياع – المجموعة الشعرية الكاملة – ص 38،39.
19. المجموعة الكاملة الأولى – 264.
20. محمد عناني، دراسات في المسرح والشعر، مكتبة غريب، د،ت، ص89.
21. أحمد عبد المعطي حجازي، أسئلة الشعر، منشورات الخزاندار، الطبعة الأولى، القاهرة، 1992م، ص89.
22. محمد العبد، والإبداع الأدبي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، القاهرة،1989م- ص136.

23. د. عوض محمد الصالح، الشعر الحديث في ليبيا (دراسة في اتجاهاته وخصائصه) دار المعارف، الإسكندرية،2002م، ص462.
24. ديوان (الموت فوق المئذنة) – الأعمال الشعرية الكاملة – ص 323-324.
25. ريتا عوض، بنية القصيدة الجاهلية، بيروت، دار الآداب،1992م، ط1، ص259.
26. عبد الحميد القمودي، قصائد بين يدي وطني، ص89، 90.
27. أحمد فؤاد شنيب، معزوفة على قيثارة الوطن (شعر- الناشر مجلس الثقافة للعام 2006م، ص92.
28. ابن رشيق، في محاسن الشعر وآدابه، ونقده، دار الجبل، بيروت، لبنان، ج2،79.
29. نازل الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، بيروت، دار العلم للملايين،1962م، ص264.
30. ديوان معزوفة على قيثارة الوطن، ص31.
31. محمد فتوح أحمد، تحليل النص الشعري، دار غريب القاهرة،2006م، ص133.
32. جون كوين، النظرية الشعرية، ترجمة أحمد درويش، دار غريب ،2000م، ج2، ص457.
33. نازل الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص254.
34. الموت فوق المئذنة - الأعمال الشعرية الكاملة، ص 319- 321.
35. فسيفساء أندلسية- الناشر دار الفاتح للطباعة والنشر-درنة الجماهيرية ص47.
36. محمد عبد المطلب، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1995م، ص38.
37. عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دار الفكر، بيروت، 1970م، ط2، ص495.
38. محمد العبد، مجلة إبداع- العدد 7، 1986 م، ص26.
39. قصائد مهاجرة - المجموعة الشعرية الكاملة- ص264-265.
40. ديوان رحلة الضياع - المجموعة الشعرية الكاملة-ص93
41. قصائد مهاجرة- المجموعة الشعرية الكاملة- ص223.
42. قصائد مهاجرة - المجموعة الشعرية الكاملة- ص237.
43. الموت فوق المئذنة - المجموعة الشعرية الكاملة – ص365.
44. د. عبد الكريم خالد، الاغتراب في الفن، دراسة في الفكر العربي المعاصر، منشورات جامعة قاريونس، بنغازي، ط1، 1998، ص261.
45. ديوانه: دمي يقاتلني الآن، ص137.
46. ديوانه- الرسم من الذاكرة (شعر) منشورات مجلس تنمية الإبداع الثقافي- الجماهيرية- الطبعة الأولي-2004م، ص139.
47. رحلة الضياع - المجموعة الشعرية الكاملة، ص41.
48. رحلة الضياع - المجموعة الشعرية الكاملة- ص42- 43.
49. ديوان رحلة الضياع-المجموعة الشعرية الكاملة، ص80،81.
50. ينظر مجلة فصول، مقال لشوقي ضيف بعنوان: (رائد الشعر الحر الجديد) العدد1، مجلد 2 أكتوبر ،1981م، ص 36.
51. صلاح فضل- أساليب الشعرية المعاصرة، المرجع السابق – ص 47.
52. علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص218، 219
53. علي صدقي عبد القادر، المجموعة الشعرية الكاملة، م1، ص95.

54. محمد عناني، الشعر المسرحي حاضره ومستقبله، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د،ت)، ص48.
55. علي قاسم الزبيدي، درامية النص الشعري الحديث، ص98، 99.
56. مسرحية " الزفاف يتم الآن " (مسرحية شعرية) دار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان – مصراته – الطبعة الأولى 1990.م – ص 4،3.
57. إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف القاهرة، ص30.
58. ينظر عالم الرواية، رولان بورتوف وريال اونيلية، ترجمة نهاد الشكر لي دار الشؤون العامة، بغداد، 1991م، ص158.
59. ينظر بناء المسرحية العربية (رؤية في الحوار) يوسف حسن نوفل، دار المعارف، الطبعة الأولى، 1995م، ص219.
60. نبيل راغب موسوعة الإبداع الأدبي، ط1- القاهرة- الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، 1996م، ص372
61. ديوان معزوفة على قيثارة الوطن، ص53
62. معزوفة على قيثارة الوطن - ص54- 55
63. معزوفة على قيثارة الوطن(شعر)- ص42،41
64. معزوفة على قيثارة الوطن (شعر)- ص43.
65. معزوفة على قيثارة الوطن، ص44.
66. ديوان رحلة الضياع – المجموعة الشعرية الكاملة – ص 23.
67. رحلة الضياع - المجموعة الشعرية الكاملة- ص23
68. رحلة الضياع - المجموعة الشعرية – ص 25.